Benjamin Renaud

Influences de la musique occidentale de tradition écrite sur la génération actuelle de pianistes de jazz.

L'exemple de Copland, Carrothers, Mehldau

> (...) mais c'est non loin d'un groupe de jazz que Ravel, attentif à cet art neuf et périssable, passe quant à lui la plupart de sa nuit parmi les Américains saouls.
>
> (Jean Echenoz, *Ravel*)

Si le jazz est resté, comme dans les années 1920, un art « neuf et périssable », c'est précisément parce qu'il n'est pas resté *le même* qu'en ces années-là où Maurice Ravel effectuait son voyage en Amérique. Toujours neuf et périssable, parce que, toujours, en vie – et bien en vie ! –, le jazz n'a cessé de se réinventer, de se réimaginer, n'oubliant jamais l'improbable métissage qui lui a fait voir le jour, mais n'oubliant surtout jamais de perpétuer cette dynamique de métissages[1], plutôt que de se contenter de devenir le fruit de ce seul métissage originel, pourtant déjà fort riche de possibles. Et si Ravel gardait un œil sur le jazz, les jazzmen le lui rendirent bien, ne cessant, depuis que le jazz est jazz, de lorgner vers Ravel, vers Debussy, et en définitive vers tout le répertoire classique. Déjà présente à la naissance du jazz, la musique occidentale de tradition écrite[2] a toujours constitué une

1. On pourrait qualifier cette musique de *lieu de métissage*, de la même façon que l'on parle, depuis les travaux de l'historien Pierre Nora et de son équipe, de *lieu de mémoire*.

2. Nous reprenons à Philippe Michel cette désignation de la musique "classique" dans ses extensions historiques antérieures et contemporaines. Pour plus d'informations, cf. Michel Philippe, *Problèmes de perception formelle dans la musique occidentale du XX^e siècle*, thèse de Doctorat, sous la direction de Mme le Professeur Eveline Andreani, Université Paris 8, 1997.

des sources auxquelles les jazzmen se sont nourris. Cet apport a changé sans cesse, il s'actualise à chaque génération, et de façon particulière chez les pianistes, qui héritent d'un incomparable répertoire écrit. Certains des pianistes qui occupent aujourd'hui le devant de la scène explorent avec une acuité particulière cet héritage, sans jamais renier ce qui fait que leur musique reste authentiquement du jazz. Comment s'opère cette appropriation ? En quoi constitue-t-elle l'un des moteurs principaux de l'innovation – de la vie, donc – dans leur musique ? Voilà les enjeux principaux qu'un travail de recherche, s'appuyant sur une analyse approfondie, devrait mettre à jour ; ce sont ces enjeux dont nous voudrions expliquer la pertinence ici.

L'incertitude qui subsiste, aujourd'hui encore, sur l'étymologie du mot « jazz » est à l'image de la difficulté qu'il y a à définir cette musique. C'est à New-York, cité cosmopolite entre toutes, qu'il faut probablement situer, au milieu des années 1920, la naissance du jazz[3], en tant que métissage particulier de différents courants de la nébuleuse formée par les musiques afro-américaines[4]. Et il n'est pas vain de rappeler que cette nébuleuse, création originale du peuple noir américain, est elle-même née de la rencontre de la musique occidentale avec ce que l'on pourrait appeler un *panafricanisme musical de l'exil*[5]. Le cadre principalement tonal dont héritent les musiques

3. Le mot *jazz* apparaît au début des années 1910, et nombre d'historiens datent la naissance du jazz par un célèbre enregistrement de 1917, celui de l'*Original Dixieland Jass Band*, quintette de musiciens blancs : ce détail souligne assez combien est problématique cette supposée date de naissance.

4. En effet, c'est en 1924, Fletcher Henderson fait venir à New York un certain Louis Armstrong, originaire de la Nouvelle-Orléans. C'est par Armstrong, premier vrai soliste improvisateur du jazz, que s'opère une synthèse de la tradition des fanfares (*brass bands*) néo-orléanaises, du *blues* plus rural né dans le Delta du Mississippi et du style d'arrangements pour petites formations en germe au début des années 1920 à New York.

5. Il n'y a pas, bien entendu, *une* musique africaine, mais *des* musiques africaines, mais aucune de celles-ci n'existait plus, telle quelle, une fois traversé l'Atlantique. Aussi, il s'agit bien plutôt d'une sorte de *dénominateur commun* de ces musiques africaines, qui a contribué à faire naître la musique afro-américaine, et non pas *la* musique africaine. Ceci est important pour comprendre que, dès l'origine, il y a un processus de recréation qui

afro-américaines constitue sans doute la manifestation la plus flagrante de l'influence de la musique occidentale, mais il ne faut pas manquer de signaler que, au cours du XIX^{e} siècle, certaines branches de ces musiques ont revendiqué un statut de musique "sérieuse" [6], à l'égal de la musique européenne, ce qui montre bien que cette dernière continuait d'irriguer l'évolution de ces musiques.

Toujours située dans l'entre-deux délicat qu'implique le fait d'être une musique populaire complexe, le jazz perpétuera cette ambition d'être une musique pleinement savante, héraut d'une culture afro-américaine qui cherchait sa légitimité. Dans un célèbre texte, intitulé *What is Bebop ?*, l'arrangeur Walter 'Gil' Fuller n'hésite pas à proclamer : « Harmoniquement et mélodiquement, le Be-Bop s'avance nettement jusqu'au niveau de la musique contemporaine. Les compositeurs et les arrangeurs de cette musique peuvent être comparés – et l'ont été – à Stravinsky, Hindemith et Schoenberg. » [7] Cette ambition a naturellement conduit les jazzmen à s'intéresser à cette autre musique, l'illustre grande sœur reconnue "savante", et si l'improvisation joue bien un rôle fondamental dans le jazz, l'écrit n'en garde pas moins une part très importante [8]. C'est d'ailleurs précisément dans le rapport à l'écrit que s'est joué l'une des révolutions majeures du jazz, l'irruption du *free*, au moment où la communauté noire américaine cherchait bien plus à s'opposer à la communauté blanche qu'à l'imiter. Au plus fort de la lutte pour les droits civils, le jazz, une fois encore, faisait la fierté de la communauté noire,

s'opère, une appropriation d'éléments d'origine africaine et européenne, pour construire une musique nouvelle.

6. C'est le cas notamment du *ragtime*, développé entre autres par Scott Joplin, qui se veut une musique de concert, "sérieuse" et "savante", bien que restant authentiquement afro-américaine.

7. Le texte original était imprimé sur un dépliant distribué aux auditeurs du Royal Roost de Broadway, à la fin des années 1940 ; la traduction française, signée Patrick Lebail, est initialement parue dans *Jazz News* (Paris), n°2, 1949.

8. Le rapport à l'écrit, quoique beaucoup plus déterminant qu'on le croit parfois, demeure, cependant, très différent dans le jazz de ce qu'il est dans la musique occidentale savante, nous y reviendrons plus loin (cf. note 17 p. 5).

et ne pouvait rester sourd à ces luttes[9] ; dans ce rapport dialectique à l'écrit se jouait encore une fois le rapport à la musique de tradition classique[10].

Cette querelle ne fut pas la seule qui agita le jazz, dont l'histoire, pourtant courte, fut tourmentée. La première révolution esthétique majeure du jazz eut lieu au milieu des années 1940, quand Charlie Parker et les siens bousculèrent avec leur *bebop* les habitudes établies du jazz. D'un côté comme de l'autre de l'Atlantique, musiciens et critiques se divisèrent au sujet de ce nouveau courant : méritait-il d'être appelé « jazz » ? Parker venait-il au contraire d'assassiner le jazz ? Venait-il de le couper du public, avec cette musique violente, complexe voire, crime abominable, "intellectuelle" ? L'enrichissement des structures harmoniques, le caractère sinueux des contours mélodiques, la fulgurance des tempos, tout contribuait à rendre cette musique plus périlleuse, plus urgente : le vertige de ceux qui refusaient au *bop* le nom de jazz était le même que celui de l'homme qui découvre sa liberté[11]. Et c'est encore la liberté qui se joue, jusque dans le nom même d'un de ses courants, quinze ans plus tard, au cœur de la seconde révolution du jazz, celle du *free* déjà mentionnée. Là encore, le débat fit rage. Maintes fois, on annonça la mort du jazz, sacrifié à l'autel de la liberté. Plus trace de *swing*, plus de trame harmonique pour dérouler ses *chorus*, on débarrassait le jazz de tout ce que l'on pouvait, pour mieux voir qui il était[12]. Une fois de plus, le temps apaisa

9. Référence incontournable malgré un relatif vieillissement de ses thèses, nous renvoyons ici à *Free Jazz, Black Power*, Carles Philippe, Comolli Jean-Louis, Gallimard, Paris, 2000 (3ème édition).

10. Ce rapport s'inscrit, à l'époque, plutôt donc en négatif par rapport à la musique occidentale écrite. C'est bien pourquoi nous prenons la peine de souligner le caractère *dialectique* de ce rapport : ces querelles ont permis de questionner, parfois violemment, la part de l'écrit, mais n'ont jamais supprimé cette part, y compris au sein même du courant *free*.

11. Cette liberté provient, un peu paradoxalement, de la complexification de la musique : une fois de plus, nous apercevons que le rapport liberté/contrainte s'établit de façon dialectique ; cette problématique a été longtemps réfléchie par la musique écrite du début du XXe siècle, que nous retrouvons donc ici au détour d'un débat "interne" au jazz.

12. Nous rejoignons là Jean Cocteau, pour qui la beauté – le jazz, pour nous – est ce qui reste « quand on ne peut plus rien enlever ».

les esprits, et la musique profita de ce calme relatif du débat pour multiplier les courants, toujours plus nombreux, toujours plus divergents. Cette éclatement tous azimuts interrogea, une fois de plus, l'identité du jazz, et l'on se demanda même, question terrible : *Le jazz est-il encore possible ?* [13]

Michel-Claude Jalard répondit lui-même à la question qu'il nous posait : non, le jazz n'était plus *possible*. Près de vingt ans après, force est de constater que l'histoire a contredit la démonstration pourtant brillante de l'ouvrage, pour le plus grand bonheur de tous les amateurs de jazz, Jalard compris. Mais si, oui, le jazz est encore possible en 2006, il convient de se demander : pourquoi, et comment, est-il *encore* possible ? L'histoire du jazz a bien montré, par les ruptures qu'on a signalées, que cette musique est irréductible à ses attributs stylistiques ; aucun élément strictement musical, fût-il spécifique à lui, n'est essentiel [14] au jazz : pas même le *swing*, pas même les *blue notes*, pas même l'improvisation. Qu'est-ce alors, le jazz ? Une tradition, une histoire, une démarche [15]. Nous avons signalé déjà que les métissages étaient en quelque sorte constitutifs du jazz : de génération en génération, les jazzmen ont perpétué l'esprit, plutôt que la lettre, de leurs prédécesseurs, en se nourrissant constamment d'apports extérieurs. Ce qui fait que ces apports se transforment en jazz, c'est le processus d'*appropriation* qui lui est spécifique. Le jazz se joue toujours *en référence à* autre chose : une autre musique, une autre version du même thème, etc. On a pu ainsi parler, pour le jazz, d'une *musique d'après la musique* [16], idée qui résume bien le lien constant qui s'établit par rapport à une antériorité. D'autre part, il faut rappeler que les jazzmen ne jouent pas à partir d'un *texte*, mais à partir d'un *pré-texte* [17] ;

13. *Le jazz est-il encore possible ?*, Michel-Claude JALARD, Parenthèses, Marseille, 1986.

14. C'est peut-être ce qui fit que le jazz fut si bien accueilli dans le Saint-Germain-des-Prés de l'après-guerre : l'*existence* du jazz précède, et précédera toujours, son *essence*.

15. Pour paraphraser Luciano Berio, nous pourrions dire que le jazz, c'est ce qu'on écoute avec l'intention d'écouter du jazz.

16. Cf. Philippe MICHEL, « Le jazz, ou la musique d'après la musique », in *Musique et Mémoire*, l'Harmattan, Paris, 2003.

17. Dans l'interprétation, par exemple, d'un standard, le jazzman s'appuie sur un en-

cette distinction importante explique qu'un espace se trouve libéré, espace qui devra être rempli par le musicien : cette opération de remplissage, précisément, est ce qui constitue l'*appropriation*[18].

Nous insistons sur cette idée d'appropriation : il s'agit de faire sien quelque chose d'extérieur, mais on n'en "rendra" rien à la fin (c'est donc bien plus qu'un *emprunt*). Les *standards*, issus du répertoire des comédies musicales de Broadway, en fournissent un parfait exemple : ils constituent l'inépuisable stock de morceaux que les jazzmen jouent et rejouent, le langage commun qu'ils partagent tous, et les noms de *My Favorite Things*, *The Song is You* ou encore *Body and Soul* sont désormais plus attachés au jazz qu'à leur contexte d'origine. De même, à la fin des années 1960, les reprises des Beatles se multiplient (d'innombrables versions de *Norwegian Wood*, par exemple), tandis qu'à l'aube du nouveau millénaire, Chris Potter ou encore Brad Mehldau donnent leur vision de la musique de Radiohead, et Dave Douglas interprète la musique de Björk. Dans la plupart de ces exemples, sauf à regarder les titres des morceaux, à consulter les notes de pochettes ou à connaître préalablement les versions "originales", peu de choses permettent de distinguer ces reprises des autres morceaux[19] – compositions originales, standards –,

semble constitué par une mélodie et une matrice harmonique ; cet ensemble, on le sait bien, ne saurait être l'équivalent du *texte* (la partition) de l'interprète classique. Nous empruntons donc à Philippe Michel le concept de *pré-texte*, dont l'orthographe séparée invite à le considérer en deux mots, en tant que ce qui est avant le *texte* que le musicien créera, sans passage par l'écrit, par son interprétation, tout en n'excluant pas la lecture en un seul mot (*prétexte*), qui restitue la dimension du jeu créatif inhérente à la performance musicale : en français comme dans plusieurs autres langues, on dit que l'on « *joue* de la musique ». Sur le concept de *pré-texte*/*prétexte*, cf. Michel Philippe, « La mémoire vive des feuilles mortes » in *Textuel* n° 41, *Texte et partition*, Paris 7-Denis Diderot, 2002.

18. Dans le même ordre d'idée, Colas Duflo parle, lui, de récupération : « Car on comprend que, le jazz étant musique de récupération, répondre à la question de l'avenir du jazz, c'est répondre à la question : qu'y a-t-il à récupérer maintenant ? Et là, c'est le présent qu'il faut analyser (...). » (Duflo Colas, Sauvanet Pierre, *Jazzs*, Musica falsa, Paris, 2003, p. 69).

19. Ce mécanisme, qui n'est pas sans parenté avec celui de la citation, est davantage dans la lignée *moderne* du Berg de la *Suite lyrique*, où les citations sont intégrées au discours

preuve que ces morceaux ont été parfaitement intégrés, appropriés.

Deux musiques que tout oppose, ou presque, ont constitué les deux pôles antagonistes auxquels n'a cessé de se référer le jazz, les deux réservoirs primordiaux d'éléments musicaux que le jazz s'est appropriés. D'un côté, le *blues*, musique cousine à laquelle on revient toujours, comme un gage d'authenticité, de "négritude" du jazz ; de l'autre côté, la musique occidentale de tradition écrite, part moins fortement revendiquée mais non moins présente tout au long de l'histoire du jazz. Cette dualité, que le jazz porte en lui depuis sa naissance et qu'il a continué d'alimenter sans cesse, est véritablement l'étincelle qui anime cette musique – qui lui donne une âme –, qui lui confère une grande part de sa spécificité[20]. L'influence de la musique dite "savante" se retrouve en premier lieu dans les formes les plus écrites du jazz – dans les *big bands* et autres grandes formations, auxquels sont associés les noms de prestigieux arrangeurs : Duke Ellington, Oliver Nelson, Gil Evans, Claus Ogerman,... –, autant dans les procédures harmoniques que dans l'orchestration, voire dans une dimension contrapuntique de l'écriture[21]. Mais le jazz de petites formations et ses solistes ne se sont pas privés pour aller puiser, peut-être de manière moins flagrante, dans le creuset de la musique occidentale de tradition écrite. Charlie Parker, inventeur du jazz moderne, avait formé le projet, jamais réalisé, d'aller en France étudier auprès de Nadia Boulanger,

musical (sans "guillemets", dirions-nous, s'il s'agissait d'un texte littéraire), que dans celle des collages *post-modernes* d'un Mauricio Kagel.

20. Pour faire le lien avec ce que nous mettions en avant plus haut, cette *dualité* – coexistence de *deux* dans l'*un* – nécessite précisément le travail d'appropriation, pour réconcilier ces parts antagonistes afin qu'elle deviennent « l'avers et le revers de cette médaille » (J.-L. Borges, *L'Aleph*) qu'est le jazz.

21. On notera, par exemple, que les conceptions développées par Bill Dobbins dans *Jazz Arranging and Composing - A Linear Approach* (Advance Music, Rottenburg, 1986) ne sont pas très éloignées de celles que met en avant Ernst Toch dans *The Shaping Forces of Music* (Dover Publications, New York, 1977, première édition : Criterion Music Corp., New York, 1948). Il y a en outre, bien entendu, une tradition pluri-séculaire de pensée contrapuntique dans la musique occidentale en arrière-plan.

et on rapporte qu'il admirait Igor Stravinsky comme le plus grand compositeur vivant[22]. John Coltrane, de son côté, passa des heures entières avec les "Hanon" et "Czerny" des pianistes, et c'est lui qui popularisera auprès des jazzmen le *Thesaurus of Scales and Melodic Patterns* de Nicolas Slonimsky : le vocabulaire mélodique de ses improvisations porte la marque de ces heures de travail acharné.

À travers ces quelques exemples, que l'on pourrait multiplier à l'envi, nous voulons montrer que le rapport à la musique classique s'opère de façon complexe. Le premier niveau, le plus aisément reconnaissable, consiste à opérer des emprunts mélodiques de thèmes, connus ou moins connus, du répertoire écrit, ré-arrangés et ré-harmonisés pour le contexte de la musique improvisée. Il serait bien naïf de croire que ces emprunts mélodiques n'entraînent pas, *de facto*, une influence stylistique, qui constituerait un second niveau de ce rapport. Cette influence stylistique est nettement plus délicate à mettre en évidence, puisqu'elle est bien sûr partielle, entremêlée avec d'autres influences, et que précisément le processus que nous avons nommé *appropriation* implique que les éléments "empruntés" ne sont pas restitués tels quels. Il y a donc, à l'évidence, beaucoup plus qu'une filiation mélodique : procédés harmoniques, traitement du son parfois[23], rapport à la virtuosité instrumentale, entreprises "chambristes" [24], plus rarement construction de la forme. Ajoutons également que, depuis la révolution du *bebop*, le jazz dans son immense majorité emprunte, par bien des aspects, à la musique écrite du

22. La dimension rythmique du jeu de Parker, en particulier l'importance d'effets polymétriques, est celle qui a mis le plus de temps à être assimilée, à l'inverse de sa dimension harmonique ; cette dimension rythmique n'est peut-être pas sans rapport avec cette admiration pour le compositeur du *Sacre*.

23. Cela peut sembler paradoxal de prime abord, mais Julian 'Cannonball' Adderley reconnaissait Marcel Mule comme l'une de ses principales influences, précisément au point de vue du son.

24. Le premier exemple important, historiquement, est bien entendu celui des séances Capitol de 1949, baptisées *Birth of The Cool*, du nonette de Miles Davis, sous la houlette de Gil Evans notamment. Mais il faut aussi envisager, à l'heure de la révolution *free*, le trio sans batteur de Jimmy Giuffre avec Paul Bley et Steve Swallow, dès 1961.

début du vingtième siècle son approche : idée d'une *avant-garde*, esthétique de la dissonance, tendance vers l'abstraction, en un mot : posture *moderne*[25], laquelle suppose par ailleurs le dionysiaque nietzschéen en toile de fond ; à cet égard, le jazz est resté globalement assez étranger à la *post-modernité*[26].

Au sein de cette longue – et complexe – histoire du rapport du jazz à la musique occidentale de tradition écrite, le piano et les pianistes occupent fort naturellement une place de premier plan. De façon incomparablement plus importante que n'importe quel autre instrument, et à plus forte raison si on considère les instruments traditionnellement présents dans le jazz, le piano hérite en effet d'une très riche et très abondante littérature dans le répertoire écrit. La prédominance des instruments à clavier n'est plus à démontrer depuis Bach[27], et le XIX^{e} siècle musical a, encore davantage, élevé le piano au rang d'instrument-phare. Tous les compositeurs majeurs du siècle romantique, à de très rares exceptions près, jouaient du piano[28] : le caractère harmonique de l'instrument, l'étendue de son registre, l'exceptionnelle pa-

25. Ne serait-ce pas cette posture moderne, précisément, qui a pu faire penser à Michel-Claude Jalard que le jazz n'était *plus possible* : son propos, finalement, établit Miles Davis et John Coltrane comme un horizon indépassable. Ce faisant, et bien qu'il se tienne en quelque sorte du côté des *anciens*, sa réflexion s'inscrit comme une énième réplique de la querelle des *anciens* et des *modernes*, laquelle querelle implique justement une dialectique du dépassement. Ainsi, Jalard ne tente pas de nier au jazz sa posture moderne, mais au contraire, lui prédit son échec, du fait même de cette posture ; car pour lui l'impossibilité du dépassement devient l'impossibilité même de créer. Dans ce cas, la posture de l'ancien se révèle être celle d'un moderne pessimiste, mais donc, *in fine*, bien comme celle d'un moderne.

26. Bien entendu, nous parlons tout au plus d'une tendance générale, et nous intéressons ici à la démarche, à ce que nous appelons *posture* (sans aucune connotation négative de ce terme) ; concernant les moyens purement musicaux, il faudrait tempérer ce propos.

27. Ce point de repère important n'est, bien entendu, nullement limitatif.

28. Il ne s'agit pas de croire que tous les compositeurs étaient des virtuoses à l'égal d'un Franz Liszt, mais de dire que, au moins jusqu'à la première moitié du vingtième siècle, l'essentiel de la musique est écrit, non forcément *pour* le piano, mais *au piano*, parfois avant même de l'être *à la table*. Le cas de Beethoven, particulier du fait de sa surdité, ne déroge pas à cette règle : le rapport à l'instrument restera toujours présent, comme en témoignent magnifiquement les dernières sonates.

lette de timbres lui conférant une dimension symboliquement *orchestrale*, mais également son côté très *visuel*, sont certainement pour beaucoup dans cette prédilection.

Au sein du jazz, les pianistes n'ont certainement pas pu ignorer ce que la musique dite classique a légué à leur instrument, ils n'ont pu faire autrement que d'assumer cet héritage et sont ainsi devenus l'un des vecteurs déterminants, avec les arrangeurs, ayant fait pénétrer ces influences dans le jazz. Rappelons également que, du temps, pas si ancien, où le jazz n'était pas enseigné dans les conservatoires et étudié à l'université, un grand nombre de jazzmen ne recevait pas nécessairement de formation académique ; comparativement, les pianistes étaient le plus souvent ceux dont la formation académique était la plus poussée.

Chez Art Tatum, les fulgurances de l'improvisation, autant dans le rapport singulier à la virtuosité que dans le matériau mélodique employé, trahissent de longues heures passées à travailler les œuvres de Chopin et de Liszt, entre autres. Ellington retient sans doute moins cette virtuosité, mais hérite la plus grande part de ses innovations harmoniques des stratégies d'altérations et d'emprunts propres à tous les romantiques. George Shearing revendique encore plus ouvertement ce qu'il doit à la musique occidentale écrite : à cet égard, son album solo de 1956, intitulé *The Shearing Piano*, tient presque lieu de manifeste[29].

Quelques années après Shearing, survient sur la scène du jazz un pianiste qui restera une des figures les plus centrales de cette musique : Bill Evans. Ayant reçu une formation en piano classique dès l'âge de six ans, il gardera tout au long de sa vie un fort attachement à la musique écrite. Ceci sera

29. En effet, Shearing y interprète quelques uns des standards du jazz les plus souvent joués, se livrant à une série de « à la manière de » qui rend visite et hommage à Bach, Rachmaninov, Satie, Debussy, etc., à l'exact opposé de l'entreprise qui consiste à donner une version jazz d'un thème classique. Cet *opposé* est bien plutôt un *symétrique* : il ne s'agit pas d'aller "contre" cette seconde démarche, mais au contraire de manifester que l'apport de la musique écrite ne se limite pas aux seuls thèmes, mais concerne également l'harmonie, les figures d'accompagnement, le jeu instrumental.

encore consolidé par sa collaboration avec le compositeur/théoricien George Russell dans les années 1950, au sein du courant qu'on appelait alors *Third Stream*[30], consolidera encore cela. On a dit, souvent, l'importance de Debussy, voire de Satie, dans les accords utilisés par Bill Evans à partir des années 1960, oubliant en cela un peu Ravel. On a dit moins souvent ce qu'il doit aux romantiques, Chopin en premier lieu[31], aux compositeurs russes du début du XX^{e} siècle (Scriabine, Rachmaninov). Evans lui-même a parlé de l'importance que revêtait pour lui Bach, précisant même que l'usage que Bach faisait des accords renversés lui avait appris comment moduler rapidement et efficacement, gagnant ainsi une remarquable liberté dans les enchaînements harmoniques. Très peu de pianistes – McCoy Tyner, Thelonious Monk – auront eu une influence aussi profonde et durable dans le jazz que Bill Evans. Tous les pianistes de jazz actuels en sont les héritiers, à des degrés divers ; aussi l'importance que revêtait pour Evans la musique occidentale écrite n'aura pas manqué de se répercuter sur ces héritiers.

À la génération suivante, trois grands noms émergent, qui eux aussi perpétuent, eux aussi, ce rapport à la musique occidentale écrite : il s'agit d'Herbie Hancock, Chick Corea et Keith Jarrett. Ce dernier a connu un succès planétaire, bien au-delà des frontières du jazz, grâce au *Köln Concert* qu'il enregistre en solo ; un certain aspect "classique", ou en tout cas non spécifiquement "jazz", de son approche du piano – figures d'arpèges et de gammes, toucher très fluide et véloce de la main droite, prise de son "aérienne" spé-

30. Le terme, introduit par Gunther Schuller en 1957, caractérisait toutes les entreprises visant plus ou moins explicitement à fusionner le jazz et la musique classique occidentale. Le nom de *third stream* fait référence aux deux *mainstreams* de l'époque : le *bop* et ses avatars (*hard-bop*), d'une part, et le *cool* – qui se recoupe en partie avec le jazz *West Coast* –, d'autre part.

31. Pour ne prendre qu'un seul exemple, le très célèbre *Peace Piece* de 1958 est, essentiellement, un démarquage à partir de la *Berceuse* op. 57 de Chopin ; il comporte également une probable référence aux *Oiseaux* de Messiaen. On sait l'importance historique de ce morceau : point de départ de tout le courant du jazz *modal*, précurseur direct du *Flamenco Sketches* de l'album *Kind of Blue* de Miles Davis, lequel album constitue en quelque sorte le manifeste de ce courant modal.

cifique du label ECM, l'allure de "récital" que prend l'ensemble du disque – n'est sans doute pas étranger à ce succès. Les influences classiques de Jarrett continueront de rejaillir par la suite, témoins les rapports que sa musique entretient avec la musique dite contemporaine dans nombre de ses entreprises en solo, son récent disque *Radiance* n'étant qu'un parmi de nombreux exemples. Chick Corea, pour sa part, a poussé si loin son intérêt pour la musique écrite qu'il s'est longtemps plu lui-même à en composer[32]. De ces trois pianistes, Herbie Hancock est probablement l'héritier le plus direct de Bill Evans, même s'il ne se résume pas du tout à cela, loin s'en faut. Nous ne sommes donc pas surpris de retrouver chez lui le même héritage harmonique que son aîné, qu'il a depuis poussé plus loin encore. Et nous ne sommes pas surpris de le voir, dans son disque *Gershwin's world*, reprendre le mouvement lent du *Concerto en sol* de Ravel, substituant par moments ses improvisations à la très longue phrase qu'avait conçue le compositeur français. Tout ceci pour rappeler, une fois encore, l'importance des influences de la musique écrite sur les musiciens de jazz, notamment ceux qui ont fortement marqué l'histoire de cette musique, et plus particulièrement les pianistes.

Chaque nouvelle génération de pianistes de jazz change son approche, que ce soit en envisageant des compositeurs nouveaux ou en revisitant, mais de façon différente, les mêmes qu'auparavant. Qu'en est-il aujourd'hui ? L'éclatement en de multiples directions des avant-gardes du jazz laisse toujours de la place, peut-être même plus, à l'expression de références explicites à la musique classique. Le seul Uri Caine a enregistré, en collaboration avec le label *Winter & Winter*, trois disques autour de la musique de Mahler, un autour de Wagner, un autour des *Variations Diabelli* de Beethoven et un autour des *Variations Goldberg* de Bach. En cette année 2006, Steve Kuhn vient de faire paraître, en trio, *Pavane For A Dead Princess*, où il reprend, outre Ravel à qui il emprunte son titre, des thèmes de Chopin, Tchaikovsky, Grieg,

32. À titre d'exemple : un *Concerto pour piano*, diverses pièces de musique de chambre (*trio* avec piano, *sextet* avec piano et vibraphone, etc.), la série de pièces pour piano *Children's Songs*, mais la liste ne s'arrête pas là.

Debussy, Rachmaninov, Fauré et Brahms. Cependant, un grand nombre de pianistes, et non des moindres, n'ont pas besoin de faire une référence aussi explicite, quand il s'agit d'exploiter ce qu'ils ont retenu de leur formation académique.

Quels seraient aujourd'hui les enjeux d'une recherche portant sur ce sujet ? Trois pianistes, parmi ceux qui sont sur le devant de la scène jazz actuelle, peuvent être considérés comme les plus représentatifs à cet égard, c'est vers eux qu'il faudrait se tourner : Marc Copland, Brad Mehldau et Bill Carrothers. Il s'agirait de mettre à jour, de façon très précise, la manière dont ces trois musiciens gèrent cet héritage, dans une musique qui n'en est pas moins authentiquement du jazz. Il s'agirait également, bien sûr, de considérer en quoi cette manière diffère de ce qu'ont proposé les jazzmen, plus particulièrement les pianistes, avant eux. Différents contextes de jeu sont à envisager : si l'exercice du solo est le lieu privilégié d'expression de tous les idiomatismes pianistiques issus du répertoire classique, et serait donc examiné avec une attention particulière, il importe néanmoins de voir en quoi, dans des formations plus larges – à commencer par le trio piano-basse-batterie –, les influences de la musique écrite continuent à émerger, de façon sans doute moins visible, mais pas moins importante pour autant. Le choix de ne retenir que trois artistes trouve sa justification dans la volonté de mener un travail analytique rigoureux tel que seul un champ d'étude restreint le permettrait. Cette étude ne pourrait cependant pas faire l'économie d'un examen attentif des prédécesseurs de ces trois pianistes, plus particulièrement ceux que nous avons cités plus haut, Bill Evans en premier lieu, dont nous avons dit l'importance. Cette volonté de ne retenir que trois musiciens n'empêcherait nullement d'évoquer la situation d'autres pianistes suivant sensiblement la même voie, voire de rajouter à notre corpus d'étude un artiste supplémentaire dont l'importance grandissante sur la scène du jazz le justifierait, au cours du travail de recherche.

L'essentiel du travail serait d'ordre analytique, mais l'analyse serait na-

turellement préalablement complétée par :

- une réflexion générale sur les mécanismes d'emprunt et d'appropriation dans le jazz, telle que nous l'avons esquissée dans la première partie du présent texte, ce qui amènerait à questionner la nature même du jazz ;
- un historique précis concernant les éléments issus de la musique occidentale de tradition écrite au sein du jazz en général, plus particulièrement chez les pianistes, historique que nous avons là encore à peine ébauché ici ;
- une réflexion sur la place de l'écrit dans le jazz, corollairement une réflexion sur les spécificités de l'improvisation, mis en rapport notamment avec la complexité du langage écrit ;
- un aperçu biographique des trois pianistes étudiés ; il faudrait notamment interroger les voies par lesquelles ils ont pu être au contact de la musique occidentale écrite au cours de leur formation, et en quoi les différences individuelles de ces parcours se répercutent sur la façon qu'ils ont eu de l'assimiler et de l'intégrer à leur jeu.

L'étude proprement dite de la musique de Copland, Carrothers et Mehldau s'appuierait sur des transcriptions précises d'enregistrements de ces trois artistes et montrerait, par l'analyse approfondie de ces transcriptions, ce qui, tant du point de vue de l'harmonie, que dans tous les secteurs du style pianistique – mélodie, rythme, forme, tournures idiomatiques, etc. –, est à rapprocher de la musique occidentale de tradition écrite. Il faudrait tenter également, bien que ce soit là un objet d'étude plus difficile à appréhender, de saisir les spécificités du jeu pianistique proprement dit – rapport dynamique d'une main par rapport à l'autre, travail sur la résonance, notamment par le jeu des pédales, toucher/phrasé, etc. Du point de vue harmonique, les outils analytiques envisagés devraient emprunter autant aux théories portant spécifiquement sur la musique occidentale écrite – tonale et "atonale" – qu'à celles plutôt issues de l'univers du jazz – les deux références les plus importantes seraient ici George Russell et Dave Liebman. Quels compositeurs intéressent particulièrement ces trois pianistes ? Quels aspects de ces compo-

siteurs retiennent-ils ? Quels sont au contraire ceux qu'ils laissent de côté, et pourquoi ? Autant de questions qui seraient des guides constants pour l'analyse, laquelle tenterait, là où cela est possible, d'établir des liens avec des œuvres précises du répertoire écrit. Certaines époques de la musique classique seraient probablement à examiner plus en détail : le siècle romantique – depuis la figure déterminante de Beethoven jusqu'à ce qu'il est convenu d'appeler la *crise de la tonalité* –, d'une part, les différents courants qui traversent la première moitié du XX^{e} siècle – les différentes réponses apportées à cette *crise* –, d'autre part.

Il faudrait tenter également de comprendre ce que représente, pour ces musiciens de jazz, la référence à ces traditions ; cette référence serait-elle à mettre en rapport, autant pour les trois pianistes envisagés que pour leur précurseur le plus important sur cette voie – Bill Evans –, avec leur "non-négritude" ? S'il est en effet une question qui a toujours été revendiquée comme primordiale pour les musiciens de jazz, c'est bien celle des racines ; mais le jazz a cessé d'être un art exclusivement afro-américain, devenant d'abord un art nord-américain – porteur de nombre d'oppositions, plus ou moins fondées : jazz noir/jazz blanc, *hot*/*cool*, etc. –, avant d'être aujourd'hui un art réellement international. Les racines en question ne sont donc plus à chercher exclusivement du côté du blues : ceci légitime d'autant plus notre approche. Et par ce dernier aspect des choses, l'intérêt de cette recherche pourrait ainsi dépasser le cadre de la seule analyse approfondie.

Bibliographie

Nous avons regroupé les références bibliographiques en trois groupes distincts : les ouvrages de théorie musicale proprement dite, dans le champ classique ou dans celui du jazz, d'abord ; les ouvrages généraux ou spécifiques dans le domaine du jazz, concernant l'histoire et les protagonistes de cette musique, en particulier les pianistes, ensuite ; quelques très succinctes indications bibliographiques concernant les compositeurs classiques qui intéresseront le plus cette étude, enfin. Pour chacun de ces compositeurs, plusieurs pages de bibliographie seraient possibles : nous ne prétendons nullement à une quelconque exhaustivité et entendons simplement donner les pistes principales de recherche au travers de quelques ouvrages ; nous avons volontairement écarté certains ouvrages principalement biographiques au profit de ceux comportant une partie non négligeable d'analyse, laissant ainsi de côté parfois des ouvrages dits "de référence".

Ouvrages théoriques généraux (jazz et classique)

Bartoli Jean-Pierre, *L'harmonie classique et romantique*, Minerve, Paris, 2001.

Baudoin Philippe, *Jazz, mode d'emploi*, volumes 1 & 2, Outre mesure, Paris, 1990.

Cœurdevey Annie, *Histoire du langage musical occidental*, PUF (Que sais-je?), Paris, 1998.

Dobbins Bill, *Jazz Arranging and Composing - A Linear Approach*, Advance Music, Rottenburg, 1986.

Liebman Dave, *A Chromatic Approach to Jazz Harmony and Melody*, Advance Music, Rottenburg, 1991.

Naus Wayne, *Beyond Functional Harmony*, Advance Music, 1998.

Perle George, *Serial Composition and Atonality* (6th revised edition), University of California Presse, Los Angeles, 1991.

Persichetti Vincent, *Twentieth-century Harmony*, Norton, New York, 1961.

Russell George, *Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization*, Concept Publishing, Brookline, 4ème edition, 2001.

Schoenberg Arnold, *Traité d'Harmonie*, Lattès, Paris, 1983.

Schoenberg Arnold, *Structural Functions of Harmony* (revised edition), Norton, New York, 1969.

Siron Jacques, *La partition intérieure*, Outre mesure, Paris, 1992.

Toch Ernst, *The Shaping Forces in Music*, Dover Publications, New York, 1977.

Ulehla Ludmilla, *Contemporary Harmony*, Advance Music, Rottenburg, 1994.

Histoire et analyse du jazz et de ses interprètes

Berendt Joachim-Ernst, *Le grand livre du jazz*, Rocher, Paris, 1986.

Bergerot Frank, *Miles Davis*, Seuil, Paris, 1998.

Duflo Colas, Sauvanet Pierre, *Jazzs*, Musica falsa, Paris, 2003.

Hodeir André, *Jazzistiques*, Parenthèses, Roquevaire, 1984.

Carr Ian, *Keith Jarrett: The Man and His Music*, Grafton, Londres, 1991.

Jalard Michel-Claude, *Le jazz est-il encore possible ?*, Parenthèses, Marseille, 1986.

Kernfield Barry *et al.*, *The New Grove Dictionary of Jazz*, Oxford University Press, 2001.

Lester James, *Too Marvelous for Words: The Life and Genius of Art Tatum*, Oxford University Press, 1995.

Levine Mark, *Le livre du piano jazz*, Advance Music, 1993.

Liebman David, *Self-Portrait of a Jazz-Artist*, Advance Music, Rottenburg, 1996.

Michel Philippe, *Problèmes de perception formelle dans la musique occidentale du XX^e siècle*, thèse de Doctorat, sous la direction de Mme le Professeur Eveline Andreani, Université Paris 8, 1997.

Michel Philippe, « La mémoire vive des feuilles mortes » in *Textuel* n° 41, *Texte et partition*, Paris 7-Denis Diderot, 2002.

Michel Philippe, « Fragments d'idées, idées fragmentées : l'elliptique chez Ahmad Jamal » in *Fragments, montage-démontage, collage-décollage, la défection de l'œuvre ?*, l'Harmattan, Paris, 2004.

Michel Philippe, « Le jazz, ou la musique d'après la musique », in *Musique et Mémoire*, l'Harmattan, Paris, 2003.

Pettinger Peter, *Bill Evans: How My Heart Sings*, Yale University Press, 2002.

Porter Lewis, *John Coltrane, His Life and Music*, The University of Michigan Press, 1998.

Reilly Jack, *The Harmony of Bill Evans*, Hal Leonard, Milwaukee, 1994.

Sarrazy Marc, *Une histoire du jazz moderne, Joachim Kühn*, Syllepse, Paris, 2003.

Tercinet Alain, *Be-bop*, POL, Paris, 1991.

Compositeurs de musique occidentale de tradition écrite

Eigeldinger Jean-Jacques, *L'univers musical de Chopin*, Fayard, Paris, 2000.

François-sappey Brigitte, *Robert Schumann*, Fayard, Paris, 2000.

Goubault Christian, *Claude Debussy, la musique à vif*, Minerve, Paris, 2002.

Goubault Christian, *Maurice Ravel, le jardin féerique*, Minerve, Paris, 2004.

Jarocinski Stefan, *Debussy, impressionnisme et symbolisme*, Seuil, Paris, 1971.

Massin Brigitte et Jean, *Ludwig van Beethoven*, Fayard, Paris, 1976.

MAUWER Deborah *et al.*, *The Cambridge Companion to Ravel*, Cambridge University Press, Cambridge, 2000.

PARKS Richard, *The Music of Claude Debussy*, Yale University Press, 1989.

PROD'HOMME Jacques-Gabriel, *Les sonates pour piano de Beethoven*, Delagrave, Paris, 1944.

ROSEN Charles, *Le style classique : Haydn, Mozart, Beethoven*, Gallimard, Paris, 2000.

ROSEN Charles, *La génération romantique : Chopin, Schumann, Liszt et leurs contemporains*, Gallimard, Paris, 2002.

SOLOMON Maynard, *Beethoven*, Fayard, Paris, 2003.

STRICKER Rémy, *Le dernier Beethoven*, Gallimard, Paris, 2001.

Discographie

De même que pour la bibliographie, la présente discographie ne saurait être tout au plus qu'indicative, et ne constitue aucunement par avance un choix précis du corpus qui sera étudié pour les trois pianistes retenus. Chacun de ces trois artistes a fait paraître plusieurs dizaines de disques (en leader ou en sideman), il serait vain et inutile de vouloir tous les citer.

Bill carrothers, *After Hours*, Go Jazz, 1999.

Bill carrothers trio, *Swing Sing Songs*, Dreyfus, 2003.

Bill carrothers, *I Love Paris*, Pirouet, 2005.

Bill carrothers, *Civil War Diaries*, Illusions, 2005

Marc copland, *Marc Copland And...*, HatHut, 2003.

Marc copland, *Poetic Motion*, Sketch, 2001.

Marc copland trio, *Haunted Heart & Other Ballads*, HatHut, 2001.

Marc copland, *Some Love Songs*, Pirouet, 2005.

Marc copland solo, *Time Within Time*, HatHut, 2005.

Brad mehldau, *Elegiac Cycle*, Warner bros, 1999.

Brad mehldau, *The Art of the Trio*, Warner bros, 1997.

Brad mehldau, *The Art of the Trio Volume Three - Songs*, Warner bros, 1998.

Brad mehldau, *Live in Tokyo*, Nonesuch, 2004.